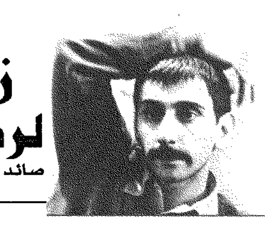


حنان قصّاب حسن

الهويّة الملتبسة للمرأة في أغاني الحبّ:
فيروز بين الأخوين رحباني وزياد(١)

أخشى إنْ كتبتُ عن فيروز أن أقعَ في الحنين، وأن أنزلقَ من دون أن أدري إلى تلك البقعة الشفيفة التي تختلط فيها صورُ الطفولة برائحة المدن وأصواتها، وأن أبدأ بالكتابة عن فيروز فأنتهي بأن أخلطَ بين بيروت ودمشق... ألم تكن فيروز وما تزال تجْمعنا؟ صوتُها جزءٌ من صوت المدينة حين كانت دمشقُ تعيش العامَ كلّه بانتظار أيلول، وحين كانت بيروتُ طريقًا نعْبرها عبورًا إلى أنطلياس. كأنْ ليست للمسافر إلاّ وجهةٌ واحدة، هي بيتُها المطلُّ على الرابية: «بتشوف بكره، بتشوف، شو دارنا حلوة!» وكنتُ أظنّ، بقناعة الطفولة، أنها تغنّي تلك الأغنية لنا وحدنا، في كلّ مرةٍ نسافر فيها إلى دار الرحباني: ذلك لأننا حين نصل إليها كانت حلوةً بالفعل، وكانت فيروز تستقبلنا فيها على المطلّ مرحِّبةً، وبيدها فناجينُ القهوة.

في يوم من الأيّام غنّت فيروز عن «بيت صغير في كندا.» هل استبدلتْ تلك الدارَ الحلوةَ ببيتٍ في كندا؟ هل اختارت الثلجَ بدلاً من الشمس التي «تضوي»؟ هل قرّرتِ السفرَ؟ أثارت هذه الأغنية تساؤلاتٍ، وكُتبتْ عنها الصحف، وقد ينهار العالمُ إنْ ذهبتْ فيروز إلى كندا! غير أنّ فيروز لن تذهب إلى كندا؛ فالأغنية هي مجرّد ترجمة لـ Ma cabanne au Canada. لكنْ أن تأتي بصوت فيروز، فذلك يعني للناس أنها هي التي تتحدّث، أيّاً كانت الشخصيّة المتخيّلة التي ترسمها كلماتُ الأغنية.

❖❖❖

يحصل دائمًا أن ينسى المتلقّي المؤلِّفَ، فيُنصتَ إلى الكلمات على أنها تصْدر عن قائلها المؤدّي، خالطًا بالتالي بين صاحب القول والمؤدّي، إلاّ في حالاتٍ قليلةٍ يكون فيها صاحبُ القول رجلاً والمؤدّي امرأةً؛ وهذه حالةُ «سَمْرة يامّ عيون وساعْ،» و«كتبتُ إليكِ من عتب/حكايةَ عاشقٍ تعِب.» هذه الحالة، بالإضافة إلى أشياء أخرى، هي التي تَسمح للأغنية بأن تصيرَ في عموميّتها لسانَ حال العشّاق، يردّدونها باعتناق كامل، ويتخاطبون من خلالها، فتصبح كلماتها كلماتِهم، بنوعٍ من التمثّل الذي تقوم عليه المحاكاةُ كما تحدّث عنها أرسطو.

الكاتب يعير المغنّيَ صوتَه ضمن لعبةٍ ذاتِ قواعد تشْبه ما يحصل في المسرح، حين تضيع «أنا» الكاتبِ وراء أنَواتٍ مختلفةٍ، هي الشخصيّاتُ المتخيّلةُ التي يجسّدها ممثّلون هم أشخاصٌ يتكلّمون بـ «أنا» مستعارةٍ غيرِ حقيقيّة. وهذا يغيِّر قوةَ الكلام كفعلٍ حين يدخل في سياق المتخيّل؛ بمعنى أنّ كلام الممثّل/الشخصيّة لا يكتسب صفةً فعّالةً أو معنًى خارج سياق فعل القول وخارج سياق الموقف الذي قيل فيه.

لكنّ القول، بحسب أوستين، قد يكتسب قوةَ الفعل في حالاتٍ محدّدةٍ خاصّة، وفي أفعالٍ مثل «أقول» و«أسمع» و«أغنّي»... التي تتحقّق بمجرّد لفظها. فحين تلفظ فيروز، بخشوعٍ كامل، ومع موسيقى ذاتِ طابعٍ ترتيليّ، جملةَ «لأجلكِ يا مدينةَ الصلاة أصلّي،» فإنها تصلّي بالفعل؛ وكلُّ مَن يغنّي تلك الجملة بالنبرة نفسها يصير، بشكلٍ أو بآخر، في حالة صلاة. وهذا يحقّق تطابقًا بين صاحب القول وقائله، وبين القول والفعل، ولاسيّما أنّ بقيّة النشيد ترْسم تحوّلاً بين صيغة أنا المفرد في «أصلّي» وصيغةِ الجمع في «عيونُنا إليكِ ترْحلُ كلَّ يوم» التي تردّدها الجوقة. هذا المثال من الحالات النادرة في الأغنية لأنّ الأغنية عادةً خطابٌ متخيَّل يَفقد فيه القولُ تأثيرَه الحقوقيّ؛ ولهذا فإنّ «الغضبُ الساطعُ آتٍ» لا تعني أنّ الحربَ قد شُنّت حقيقة.

وحين تغنّي فيروز «أقولُ لطفلتي» يتطابق لفظُ الفعل مع تحقّقه؛ وهذا حريٌّ بأن يحقِّق تطابقًا بين أنا المؤدّي وأنا المتكلّم ما إنْ تُلفظ الكلمة. لكنْ، لأننا لا نستطيع أن نعزلَ القولَ عن سياق الكلام، فإننا نجد أنّ بقيّة الجملة تحدِّد سياقًا آخرَ زمانيًا يُبْعد فعلَ القول عن راهنيّته ليربطه بسياقٍ زمانيٍّ محدّد هو الليلُ البارد: «أقول لطفلتي إذا الليل برد»...، وبالتالي تصبح للفعل في صيغة المضارع قيمةُ الامتداد الزمنيّ العامّ، الأمرُ الذي يخفّف من التطابق ويجعلنا نتصوّر القائلة أمّاً ليست بالضرورة فيروز. والأمر نفسُه ينطبق على بقيّة الأغنية حين يأتي فيها «أقولُ لجارتي... نغنّي فأنتِ وحيدة وإنّ الغناء يخلي انتظارَكِ أقصر.»

---

١ ـ هذه نسخة منقّحة من كلمة الافتتاحيّة التي ألقتْها الكاتبة في مؤتمر **في شي عم بيصير؟** في إطار برنامج أنيس المقدسي للآداب بالجامعة الأميركية في بيروت ومن إعداد أكرم الريّس.

والتطابق موجود ليس فقط ضمن أفعال القول، وإنما أيضًا بين أنا المتكلّم وأنا الشخصيّة المتخيّلة التي ترْسمها الأغنية. ولقد كانت كلماتُ الأغاني التي ألّفها الأخوان رحباني ترْسم مع صوت فيروز شخصيّةَ المرأة العاشقة مختلفةً عمّا كان سائدًا في أغاني مرحلة الخمسينيّات والستينيّات التي تتحدّث عن الحبّ واللوعة والفراق. جاءت أغاني فيروز لتعلنَ عن دخول شخصيّةٍ جديدةٍ إلى عالم الحبّ، هي شخصيّة الصبيّة المراهقة البريئة التي تتفتح على العواطف ولا تدري ما يحصل لها: «دخيلك يا أمي مدْري شو بني» و«يامّي ما بعرف كيف حاكاني» و«بحبّكْ ما بعرفْ، هنْ قالولي.» كانت فيروز وقتها بالفعل صبيّةً في مقتبل العمر، خجولةً تعيش بداياتِ دخولها في الحيّز العامّ كمغنّية، وربّما في الحيّز الخاصّ كعاشقة (في تلك الفترة كانت علاقةُ الحبّ مع عاصي ثم الزواج). وقد تكون كلماتُ أغاني تلك الفترة مستوحاةً من شخصيّة فيروز، وربّما كان ذلك سببَ تميّز أدائها الذي لفت النظرَ إليها في فترة البدايات.

❖ ❖ ❖

لكنْ أيُّ عشقٍ تتحدّث عنه تلك الأغاني؟ كانت الكلماتُ في أغاني فيروز تَرفع الحبَّ إلى حالةٍ شعريّةٍ خالصةٍ وشفّافةٍ لا مثيلَ لها في تاريخ الأغنية العربيّة. وكان اللحن والتوزيع بطابعهما الغربيّ يجعلان من صوت فيروز حالةً أدائيّةً فريدة تختلف عمّا هو سائد. وساهم هذا كلُّه في رسم صورةِ أدائها كصوتٍ أثيريّ شفّاف، وفي تصوير صاحبته نموذجًا استثنائيًا للمغنّية. وقد ساهمت الصحافةُ بدورها في تكريس هذه الصورة حين أَطلقتْ على فيروز تسمياتٍ مثل «سفيرة لبنان إلى النجوم» و«صاحبة الصوت الملائكيّ.» هذه التسميات، على جمالها، جَرّدتْ فيروز من كثافتها كإنسانٍ حقيقيّ. وهذه الأغاني حمَلتْها إلى الأعالي، لكنّها حرمتْها بشكلٍ أو بآخر من صورتها كامرأةٍ من كوكب الأرض. ثم إنّ فيروز نفسَها (وهم ساعدوها على ذلك) ساهمتْ في بناء هذه الصورة وتطويرها حين نسجتْ حول نفسها شرنقة «الديڤا» الغامضة التي لا يصل إليها أيٌّ كان ولا يَعرف عن حياتها الخاصّة إلاّ القلائل. لكنْ مَن يعرف فيروزَ الحقيقيّةَ في تلك الفترة وحتى اليوم يعرف فيها المرأةَ صاحبةَ الشخصيّةِ القويّة والنكتةِ اللاذعة والحضورِ الطاغي. وفي هذا ما يتوافق أكثرَ مع الصورة التي رسمها لها زياد لاحقًا.

كانت الأغنية المصريّة في تلك الفترة تذهب بعيدًا في وصف حالة الحبّ الحسّيّ، ولا تتورّع عن وصف العاشقيْن اللذين يَغْرقان «في جحيمٍ من القُبل.» وقد بدت تلك التأثيراتُ في أغاني فيروز الأولى التي نسيها الناس: «كلمات العاشقين همساتٌ من قلوب/لقلوبٍ وحنين من قريبٍ لقريب/قطراتٌ في المُقل غرقتْ فيها العيونْ/تتلاشى في القبل عند تحريك الجفونْ/رعشاتٌ من شفاه واختلاجٌ من جبينْ/سرُّ أسرار الحياة، كلماتُ العاشقيْن.» لقد اختار الأخوان رحباني هذه الكلمات التقليديّة ليلحنّاها، إلا أنهما في الأغاني اللاحقة التي كتبا كلماتها بأنفسهما، صارا يقاربان الحبَّ بخفر، وبصورٍ لا تتجاوز لمسَ الأيدي والنظرات، وفي حالات نادرة، العناقَ. كانت رغبةُ الجسد تُعلَن ثم تُلغى مباشرةً، تارةً حين توضع الحالةُ تحت عنوان الكذب كما في: «وقالوا غمرني مرتين وشدّ، شوفو الكذب لوين، مرّة منيح تنين...» أو في الأغنية التي توضّح دوخةَ الرغبة في سياق الطفولة البريء: «ودارت فينا الدارْ ونحنا ولاد زغارْ.» أو حين تقول الأغنية: «جلسة لنا وع الحب مجتمعين، وتنيْنا ع المقعد مجانين.» وهنا أيضًا ينتهي جنونُ الرغبة والاقتراب... بالحكي، مجرّدِ الحكي: «وك قرّبي صوبي تنحكي شويّ!»

كانت غالبيّةُ أغاني الرحبانيين لفيروز تتحدّث عن حبٍّ لا جنسَ له، وعن حبيبٍ مبهمِ الهويّة هو «الحلو»: «صار لو زمان الحلو ما بان صار لو زمان،» «عبر الحلو وحيّا،» «شو يا حلو زعلانْ منّا كيف،» «ما عاد رحْ يحكي الحلو معنا،» «دقّ الهوا ع الباب قلْنا حبايبنا/قلنا الحلو اللي غاب جايي يعاتبنا.» وقد ساهم ذلك في إبعاد فيروز، صاحبةِ الكلام، عن أيّ بعدٍ تأويليٍّ يرتبط بحياتها الشخصيّة. فصارت في أغانيها تمثّل حالةَ الحبّ في المطْلق، وهو ما يسمح بقبول المتلقّي (أيّاً كان جنسُه أو عمرُه أو طبقتُه) لهذا التطابق، وباحترام صورة العشق النقيّة. لا بل ساهم ذلك في رسم حالةٍ للحبّ مطلقةٍ وعامّةٍ.

❖ ❖ ❖

يبدو هذا التغييبُ للواقع وراء ستارٍ مثاليّ وورومنسيّ للحبّ حين نقارن الأغنيةَ الرحبانيّةَ بتلك التي غنّت فيها فيروزُ كلماتِ جوزيف حرب. في هذه المرحلة تحوّلتْ صورةُ المرأة المتكلّمة وبدت أكثرَ نضجًا، وأقربَ إلى الواقع، إذ صارت تمضي الليلَ مع الحبيب وتودّعه في الفجر: «لمّا ع الباب يا حبيبي منتودّع/بيكون الضوّ بعده شي عمْ يطلع.» وفي أغنية «بليْل وشتِي» يأتي وصفُ حالة الحبّ بشكلٍ أكثر حسيّةً، ولو أنّ مسألة التطابق غيرُ مطروحةٍ هنا لأنّ الوصف يأتي من متكلّم ثالث: «تنيْن عاشقين، قاعدين دايبين، عم يحكو سوا على ضوّ شموع/عينينْ ببعضن، إيديهُنْ بردانين، وشفافنْ عشّاق مع بعض سهرانين» حتى يقول في آخر الأغنية: «وما بين بوستين ع الشمع وآهتين، كلما تذكّروا هالباب بتنزل دمعتين.»

❖ ❖ ❖

ثم كان زياد!

مفاجئةٌ هي الصورةُ التي قدّمها زياد للمرأة في الأغاني التي أدّتها فيروز. وبعيدةٌ هي المسافةُ التي تفْصل بين المرأة التي تقول: «راجعة أوقف عابو خاشعة/استغفره عن غيبتي واطلب رضاه،» وبين: «بتمْرق علايْ امرقْ/ما بتمرقْ لا تمرقْ/مش فارقة معايْ!»

لقد كسر زياد الغلالةَ الشفّافةَ التي رسمها أهلُه لصورة المرأة التي تمثّلها فيروز، واستبدلها بصورة امرأةٍ واقعيّةٍ، حقيقيّةٍ، راسخةٍ في واقع المكان والزمان، وأقربَ إلى صورة العصر.

هو تطوّرٌ في منظور الأغنية، وفي منظور علاقة الرجل بالمرأة، وفي صورة المرأة. فالمرأة لم تعد تحبّ وتنتظر وتعشق، بل تناقش وتسْخر وتشاغب، وتطرح الأسئلةَ بقوّةِ الحضور المتهكّم: «كيفك إنتَ ملاّ إنتَ»! كما أنها تمْلك ما يكفي من الجرأة لتحليل عواطفها وتبريرها بأسبابٍ لا تتعلّق كثيرًا بالشغف وبالحبّ: «معرفتي فيكْ إجتْ عا زعلْ/معرفتي فيكْ ما كانت طبيعيّه من بعد مللْ/حبّكْ لإلي بلّشْ متل الشفقة كان بدّي حنانْ/وما كِنِتْ سِئلانة وعلقانة بهالحلقة محتاجة إنسانْ.» الرجل أيضًا في أغاني زياد لم يعد العاشقَ الذي يأتي القمرُ لتحيّته عند الباب، بل بات رجلاً «غليظًا»: «بتذكر آخرْ مرّة شو قلتلي؟/بدّكْ ضلّي، بدّكْ فيكي تفلّي!/زعِلْت بوقتا وما حِلِْتا/أنو إنتَ هيْدا إنتَ.» هذا التوازن الجديد أعطى العلاقة شيئًا أقربَ إلى منطق العصر، وأقربَ إلى الواقع، مع كثير من الطرافة التي تنبع من إدخال المشاكسات اليوميّة في كلام الأغنية: «تحكي فوقي بحكي فوقك، شو رح نستفيد؟/صدّقني يومًا عن يوم حكْيَكْ عم بيزيد/بتقللي بتضلّي تعيدي وإنتَ ال عمّ تعيد/ومأكّد دايمًا من كلّ شي وما في شي أكيدْ/مبشّرني بأسعدْ مستقبل، أيه منتلّو السعيدْ؟!/هاوْ عشْر عصافيرْ عالشجرة وما في شي بالإيدْ!» أو عندما تنقلنا الكلماتُ إلى جوٍّ حقيقيٍّ نكاد نشعرُ بأننا نراه بأعيننا، كما في: «حاجي تنفخْ دخْني بوجّي ولوْ بتدخِّن لايْت.»

هذا الحسّ التهكّميّ والنقديّ يصل بزياد إلى تحقيق ما لم يحصلْ في الأغنية العربيّة حتى اليوم، وهو التناصّ والمحاكاة التهكّميّة للأغاني التي تشكّل المخزونَ الرومنسيَّ لجيلٍ كامل. فمقابل «دقّيْتْ، طلّ الوردْ ع الشبّاك،» نجدها مع زياد تقول: «كيف طلّ الورد بشبّاكي مع إنّو ما دقّيْتْ؟» ومقابل «يا ريت إنت وأنا بالبيْت،» نجد: «يا ريت إنت وأنا بالبيت.../بسْ كلّ واحدْ ببيْت/ فعلاً حلوي هالغنيّة/بس جَدّ انسميّت.» ويستمرّ الأمر، لنجدَ من وقتٍ إلى آخر غمزةً إلى ما كان في الأغاني الرحبانيّة من مفردات مثل «يا مايْلة ع الغصون عيني» التي



تأتي في أغنية زياد: «كاين راقي وحنونْ أو مايل عالغصون/وإذا هلّق حبّكْ غيَّرْ، ريتو عمرو ما يكون.» وفي موقع آخر حول أغنية «راحوا» يقول: «مش سامعْ غنيّة راحوا؟» وغيرها من الأمثلة الكثيرة.

حتى العالم الذي يرسمه زياد في أغانيه يبدو عالمًا واقعيّاً متعبًا تُثقله مشاكلُ الحياة والسفر من أجل العمل، ويهيم عليه ضيقُ البيوت التي لم تعد «أوضة منسيّة في الليل» وبيتًا «ممْحي على حدود العتم والريح» ولا «بيتًا جاورتْه الأنهرُ،» وإنما شقّة ضيّقة ومعتمة: «كان أوسع هالصالون/كان أشرح هالبلكون» في بناءٍ من طوابق وبابُه حديد: «يا ريت بيْتك كان منّو بعيدْ/والبابْ تحت البيْت مشْ حديدْ/بلحظة بلاقيكْ/بطلعْ تاحاكيكْ/حبيبي/تا إقدرْ نام.»

ومقابلَ الصورة الشاعريّة للسفر، والهويّة المبهمة لرفاق الرحلة والانتظار على المفارق في «نطّرونا كتيرْ ع موقفْ دارينا/لا عِرفوا أساميهُن ولا عرفوا أسامينا/(...)/سيّارة زغيره والليْل والغيره/ والعشّاق تنيْن تنيْن/ما حدا عارفْ لويْن،» فإننا نجد عند زياد الصورةَ الواقعيّة للبوسطة بركّابها الذين يمْكن أن نراهم في أيّة وسيلة نقلٍ عامّة: «واحد عمْ ياكلْ خسّ/وواحد عمْ ياكل تين/فيه واحد هوّه ومرتُو/عبّق وداخت مرتو...»

لقد خلق الأخوان رحباني عالمًا أوصلا الجمالَ والنقاءَ فيه إلى درجة الابتعاد عن الواقع، وأوصلا الأنا البيوغرافيّةَ لفيروز إلى حالة الغياب الكامل لتعيشَ في الأغنية شخصيّةً متخيّلةً، ولتعيشَ في وعي الناس كحضورٍ علْويّ غير مرئيّ. أمّا زياد فقد فَصل بين شخصيّة المرأة المتخيّلة التي تتحدّث عنها الأغاني، وبين شخصيّة فيروز المغنّية، حين خفّف من عالم الإيهام وكسر أدواته، ليعلنَ الأغنيةَ مسارًا عمليّاً بكلماتها وبحالة تسجيلها وبإبراز الحوار بين المغنّية والكورسِ

الذي يرافقها، كما في أغنية «سلّملي عليه»: «أنا عمْ غنّي المذهبْ ولما بغنّي ردّوا عليه/وبعدو نفسو المذهبْ ولولا قدرتوا زيدوا عليه/وعودوا تبقوا عيدوا الكوبليه/سلّملي عليه سلّمْ.» لقد كان الأخوان رحباني كمن يتفنّن في أدوات المسرح الإيهاميّ. وأمّا زياد فاستطاع أن يَكسر الإيهامَ، وأن يؤكّد أدواتِ المسرحة ووسائلَ تحقيقها، وأن يوصلَ المتلقّي إلى حالة الإنكار dénégation، فأخْرجه بذلك من عالم الوهم، وجعله لا يرى في العمل المتخيّل صورةً بديلةً من العالم بل صورة حقيقيّة للعلاقات التي تَرسم ما يجري في العالم حوله، مستدعيًا بذلك حسَّه النقديَّ بالطريقةَ عينها التي رمى إليها بريشت في نظريّته عن المسرح الملحميّ.

لقد أعلن زياد التغييرَ منذ الأغنية الأولى التي كَتب كلماتِها منصور الرحباني ولحّنها لفيروز في فترة مرض عاصي: «سألوني الناس عنك يا حبيبي.» ففي هذه الأغنية، ومن خلال ربط كلماتها بالسياق الحقيقيّ الزمنيّ والحياتيّ الذي أُنتجتْ فيه (أيْ غياب عاصي)، حصل تطابقٌ بين أنا المتكلّم وأنا المؤدّي فيروز من خلال فعل «بغنّي،» فجعلنا نفكّر فيها كامرأةٍ حقيقيّةٍ لا كمجرّد صوتٍ لشخصيّةٍ متخيّلة: «بيعزّ عليّ غنّي يا حبيبي/ولأوّل مرّة ما منكون سوا.» أمّا الأغنية الثانية «أنا صار لازم ودّعكم،» فقد بدأ زياد بها مرحلةً مهمّة وجديدةً تمامًا في مسار الأغنية العربيّة. فكما في الرواية الحديثة، صارت الكتابةُ موضوعَ الكتابة؛ وكما في المسرح حيث تكون مهنةُ الممثّل مضمونَ المسرحيّة، صارت الأغنية مع زياد تتحدّث عن الأغنية بشكلٍ جديدٍ لم يتطرّقْ إليه أحدٌ من قبل: فهو يلقي نظرةً نقديّةً على ماهيّة الأغنية التي وصفها بأنها «كلمات من ورق،» وعلى طبيعة حياة المغنّي («كلّ ليلة بغنّي بمدينة/وبحمل صوتي وبمشي ع طول/ولا غنّية نفعتْ معنا/ولا كلمة إلاّ شي حزين»)، وعلى العلاقة بين الأداء على الخشبة وبين الواقع الذي يعيشه المغنّي («أنا كلّ شي بقولو عم حسّو/وعمْ يطْلع منّي»)، وعلى الفرق بين الأداء والواقع («إذا ما بكينا ولا دمّعْنا/لا تفتكروا فرحانين»)، وعلى العلاقة بين المغنّي وجمهوره («أنا صار لازمْ ودّعكنْ وخبركنْ عنّي/أنا كلّ القصّة لو منكن ما كنت بغنّي»)، لا بل يذهب إلى حدّ إعلان تراجع قبول نمط الأغنية الرحبانيّة التقليديّة («موسيقيّي دقّوا وفلّوا/والعالم صاروا يقلّوا»). لقد كانت هذه الأغنية بمثابة نهايةٍ لكل شيء: ذهاب الموسيقيين، ذهاب الجمهور، ثم الفراق. كانت هذه الأغنية بمثابة إعلانٍ للاعتزال.

أما فيروز، فقد استطاع زياد أن يفْصلَ بين وظائفها المختلفة حين أعلن عنها كفيروز زوجةِ عاصي في «سألوني الناس،» وكمغنّية في «أنا صار لازمْ ودّعكن،» وكمؤدّيةٍ لا علاقة لها بسياق الكلام في «رفيقي صبحي الجين،» وكامرأةٍ في كلّ الأغاني التي تتحدّث عن العلاقة بين اثنين. لا بل قد ذهب بالأغنية إلى حدّ التجريد الخالص حين حذف كلماتِها وأعطاها عنوانًا ملتبسًا في «... وقمح،» فأوصل فيروز بذلك إلى الحالة الخالصة، وحوّلها إلى ما أفضل ما فيها: حوّلها إلى صوت.

دمشق

حنان قصّاب حسن

أستاذة المسرح في جامعة دمشق، عميدة المعهد العالي للفنون المسرحيّة في دمشق (٢٠٠٦ ـ ٢٠٠٩)، الأمينة العامّة لاحتفاليّة دمشق عاصمة الثقافة العربيّة لعام ٢٠٠٨، المديرة العامّة لدار الأوبرا في دمشق (اعتبارًا من تشرين الثاني ٢٠٠٩). لها مؤلّفات في المسرح وفنون العرض، أهمّها: **المعجم المسرحيّ - مصطلحات المسرح وفنون العرض** بالاشتراك مع د. ماري إلياس).